

INTER ASIA PAPERS

ISSN 2013-1747

nº 18 / 2010

EL TEATRO TRADICIONAL JAPONÉS BAJO LA MIRADA DEL *GAIJIN*: DE FRANCISCO JAVIER A NUESTROS DÍAS

Fernando Cid Lucas

Asociación Española de Orientalistas
Universidad Autónoma de Madrid

**Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales
Grupo de Investigación Inter Asia
Universitat Autònoma de Barcelona**

INTER ASIA PAPERS

© **Inter Asia Papers** es una publicación conjunta del Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales y el Grupo de Investigación Inter Asia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Contacto editorial

Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales
Grupo de Investigación Inter Asia

Edifici E1
Universitat Autònoma de Barcelona
08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona
España

Tel: + 34 - 93 581 2111
Fax: + 34 - 93 581 3266

E-mail: gr.interasia@uab.cat
Página web: <http://www.uab.cat/grup-recerca/interasia>
© Grupo de Investigación Inter Asia

Edita

Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales
Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona 2008
Universitat Autònoma de Barcelona

ISSN 2013-1739 (versión impresa)
Depósito Legal: B-50443-2008 (versión impresa)

ISSN 2013-1747 (versión en línea)
Depósito Legal: B-50442-2008 (versión en línea)

Diseño y maquetación: Xesco Ortega

El teatro tradicional japonés bajo la mirada del *gaijin*: de Francisco Javier a nuestros días

Fernando Cid Lucas
AEO. Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

En el presente trabajo se expondrán las diversas impresiones que los occidentales han formulado sobre las formas del teatro clásico japonés. Así, pues, se presentarán los tempranos testimonios recogidos en las cartas y en las relaciones de los misioneros ibéricos destinados en Japón durante los siglos XVI y XVII, y también los de los viajeros, diplomáticos y hombres de letras occidentales que estuvieron destinados en Japón tras la apertura del país en 1854 al resto del mundo.

Palabras clave

Interculturalidad, recepción, Restauración Meiji, asimilación.

Abstract

This essay focuses on the influence that traditional forms of Japanese drama had on Western culture. This paper will present ideas and impressions from Spanish and Portuguese men of faith who travelled to Japan during the 16th and 17th centuries and the testimony of men of letters and diplomats who settled down in the Asian country after the Opening of Japan in 1854.

Key words

Interculturality, reception, Meiji Restoration, assimilation.

EL TEATRO TRADICIONAL JAPONÉS BAJO LA MIRADA DEL *GAIJIN*: DE FRANCISCO JAVIER A NUESTROS DÍAS

Fernando Cid Lucas
AEO. Universidad Autónoma de Madrid

Introducción. Iberia llega al Japón

En agosto de 1549 el navarro Francisco Javier anclaba en Japón¹. Sabemos que, aunque ya había recorrido muchas tierras y tratado con varios pueblos del continente asiático, el Imperio del Sol Naciente y sus habitantes le impactaron de manera especial, llegando a afirmar, incluso, en la primera de sus cartas escritas desde Kagoshima que: “es la mejor [*gente*] que hasta ahora está descubierta, y me parece que entre gente infiel no se hallará otra que gane a los japoneses” (Javier, 1953: 369).

Este fue, sin duda, el momento del descubrimiento mutuo, del inicio de los intercambios culturales, del conocimiento recíproco. En efecto, ambos lados del orbe se sintieron igualmente fascinados el uno por el otro. La Península Ibérica llevó hasta allí la palabra de un nuevo dios, las armas de fuego, la imprenta de tipos móviles, el pan, los dulces de yema, etc.; mientras que quedaron en la memoria de los religiosos ibéricos los *fotoques*², el uso del papel de arroz, las lacas, las ricas vestimentas de seda, el uso de palillos y *katanas* y otros muchos elementos de la cultura japonesa.

¹ Aunque otros pocos europeos, como los marinos lusos Fernão Mendes Pinto o António de Mota, habían visitado el país apenas un par de años antes que él.

² Estatuas del culto budista.

Anunciando prontamente en sus escritos la importancia entre los japoneses de la palabra declamada y, en definitiva, mostrando la valía de la teatralidad, en otra de sus epístolas, cuando el navarro quiere precisar por qué los bonzos fueron tan apreciados por la población, afirma: “por saber contar algunas historias, o por mejor decir fábulas de las cosas en las que creen, por esta causa me parece que los tienen en mucha veneración” (Javier, 1953: 382). Un comentario con el que coloca en un plano superior a aquél que usa el verbo, trabaja y educa con él. Si nos paramos a reflexionar un segundo, no es más que lo mismo que hicieron allí y en otros lugares los jesuitas y el resto de órdenes religiosas.

Entrando ya de lleno en los testimonios occidentales expresados sobre el teatro japonés, más interesante, por la profundidad y la diversidad de las reflexiones que en él se recogen, es el manual escrito por el jesuita luso Luis Fróis (1532-1597): *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de costumbres entre los europeos y japoneses* (1585). En él, Fróis desmenuza la idiosincrasia nipona, haciéndola asequible para cualquiera, sin que sea óbice la falta de erudición del lector, elaborando capítulos breves y articulados en epígrafes independientes sobre las vestimentas, las prácticas religiosas, la gastronomía y, por supuesto, las letras niponas.

Un par de ejemplos del citado libro son:

2. “Entre nosotros los actores salen de uno en uno, con máscara y muy lentamente; en Japón salen de dos en dos o de tres en tres con el rostro descubierto, muy rápidamente, y se ponen unos en frente de los otros en la postura en que están los gallos para pelearse.” (Fróis, 2003: 115).

15. “Entre nosotros la música con diversas voces es sonora y suave; la de Japón, como todos se desgañan en una sola voz, es la más horrenda que se pueda encontrar.” (Fróis, 2003: 117).

Como en otros tantos testimonios de la época, los ibéricos no comprendieron las poéticas de las artes japonesas, comparándolas en todo momento con las europeas y juzgándolas siempre inferiores o, cuando menos, “bárbaras”. Así, en el citado libro del religioso portugués aparecen aseveraciones tales como: “Nuestros autos son en verso, los suyos todos en prosa” (Fróis, 2003: 115), delatando no sólo el desconocimiento de la forma teatral en cuestión, sino también el del uso de la lengua, ya que el verso es, precisamente, la forma dominante en la dramaturgia nipona, sobre todo en el *Noh*³.

Pero también para los japoneses la música llevada hasta sus tierras por los occidentales resultaba “estrepitosa” (O’Neill, Charles E., y Domínguez, Joaquín María, 2001: 2783) y difícil, cuando menos, de comprender. Sólo los pocos asiáticos que trabajaron hombro con hombro con los jesuitas en sus iglesias, donde la educación musical ocupaba un lugar importante, o aquellos diplomáticos que tuvieron la oportunidad de viajar por Europa, pudieron “acostumbrar” sus oídos y llegaron luego a apreciar la música y la danza de aquéllos recién llegados *bárbaros del sur*.

Sin embargo, con la violenta expulsión de los europeos de Japón en 1641 concluyen las influencias de cualquier tipo, aunque Europa había quedado prendada por la esencia de aquellos pueblos lejanos de los que hablaban las cartas y las crónicas religiosas. Uno de los escritores que se hicieron eco de tan apartadas tierras fue Lope de Vega, quien compuso un trabajo en prosa⁴ y una comedia⁵ (atribuida) a los mártires

³ Del uso del *haiku* en las obra *Kabuki* se han preocupado Aubrey y Giovanna M. Halford en su conocida obra *The Kabuki Handbook* (véase bibliografía).

⁴ *Triunfo de la Fee en los Reynos del Japon* (1618).

⁵ *Los Primeros Mártires de Japón*.

cristianos en Japón. También uno de los críticos más agudos del Siglo de Oro, Baltasar Gracián, dedicó unas palabras a los japoneses, uniéndolos ya para siempre a los castellanos cuando afirmó que eran: “los españoles de Asia.” (Carbajo, 2010: 51).

Tras la apertura Meiji

Con la llegada del comodoro Matthew C. Perry a las costas japonesas en 1854 se inaugura una nueva fase de influencias recíprocas entre Japón y Occidente. No obstante, si en la etapa anteriormente descrita España y Portugal fueron las potencias preponderantes en el archipiélago nipón, ahora lo van a ser los EE.UU., Inglaterra o Francia. Los países ibéricos, que vivían sendas etapas de crisis y acarreaban serios problemas internos, quedaron muy a la zaga en cuanto a presencia en Japón se refiere, limitándose a aportar unos pocos legados diplomáticos y luego varios profesores de lengua castellana y portuguesa⁶ en diferentes universidades.

Volviendo al teatro clásico, de nada menos que de todo un presidente de los EE.UU., Ulysses S. Grant (1822-1885), son las favorables impresiones sobre el *Noh* recogidas por la diplomacia japonesa. Tras asistir a una representación de dicho teatro, el presidente Grant quedó profundamente impresionado por lo que vio sobre el escenario. Fue el 8 de julio de 1879, y tanta fue su admiración que confesó a uno de los ministros nipones que debían preservar este viejo y hermoso arte a toda costa, y que no se parecía a nada de lo que antes hubiese visto sobre un escenario.

⁶ Gonzalo Jiménez de la Espada (1874-h.1938), por parte de España, y João do Amaral Abranches Pinto (1893-1965), por la de Portugal, son ejemplos de estos profesores.

Sólo unos años después, en 1890, comenzaba a imprimirse el libro *Things Japanese*, obra del japonólogo pionero Basil Hall Chamberlain (1850-1935). Más que un manual de cultura japonesa es un compendio de infinitas *cosas* (valga la redundancia), pertenecientes a los más variopintos aspectos de la idiosincrasia del país: desde el providencial amor de este pueblo por la jardinería hasta las entonces recién inauguradas relaciones diplomáticas con otras potencias. En lo que se refiere a la entrada para *Teatro*, ésta se compone de catorce páginas bien documentadas, en donde Chamberlain habla del nacimiento mitológico del *Noh* y del *Kabuki* como entretenimiento de las clases urbanas, y en donde aparece la versión de una de las piezas más conocidas y representadas en el Japón de ayer y de hoy: *Hagoromo* (*El manto de plumas*).

Sabemos que Chamberlain admiró y disfrutó del teatro *Noh*, que intuyó en él algo diferente y oculto. Una frase incluida en este libro da fe de este hecho: “happily the *Nō* are not yet dead” (Chamberlain, 2007: 493).

Casi coetánea es *A History of Japanese Literature*, de William G. Aston (1840-1911), aparecida en 1898, en donde se hace un recorrido desde los orígenes mismos de la literatura nipona hasta los días del autor, abordando poesía, novela, ensayo, literatura religiosa y teatro. En lo que concierne a este género, en sus páginas están recogidos los orígenes y la evolución histórica del *Kagura*, del *Noh*, del *Kabuki*, etc., aportando más detalles y datos que el libro de Chamberlain.

Sin embargo, algunos juicios literarios de Aston no coinciden con los formulados por otros críticos. Así, sobre el *Noh* se expresa en estos términos: “The *Nō* are not classical poems. They are too deficient in lucidity, method, coherence, and good taste to deserve this description.” (Aston, 1898: 203). Una valoración un tanto severa, máxime cuando muchas de estas obras

contienen entre sus estrofas poemas famosos, de autores refinados y reconocidos, o aquéllos tomados directamente de las grandes antologías palacianas, como el *Kokinshū* o el *Man'yōshū*, también estudiadas en el libro del irlandés.

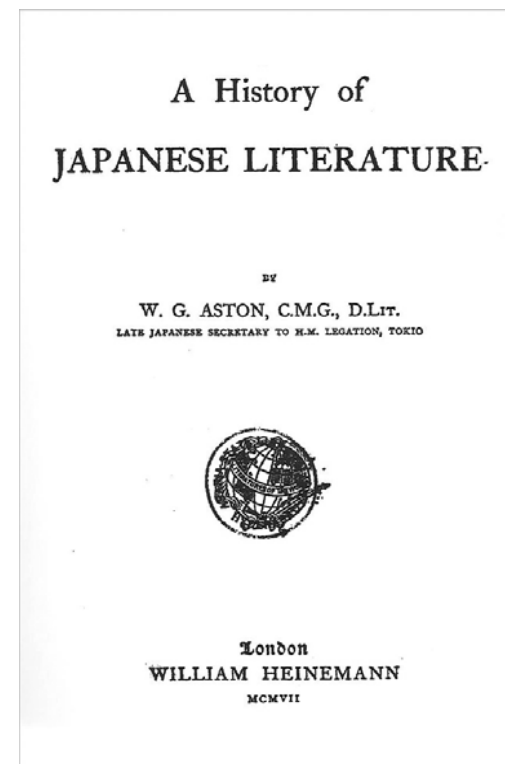


Fig. 1. Edición de 1907 de *A History of Japanese Literature* de W. G. Aston.

Prosigue Aston con una dura aserción relativa a la teatralización del *Noh*: “As dramas the *Nō* have little value” (Aston, 1898: 203). Sin duda, dicha idea se debe al desconocimiento de la realidad completa de esta forma escénica. Como otros tantos pioneros occidentales en este recóndito ámbito de la cultura japonesa, Aston está juzgando el *Noh* desde el texto aislado, sin tener en cuenta el significado de las danzas y de los gestos de los actores, altamente codificados

y complemento de la palabra escrita; ni tampoco la música y las voces del coro, que son ingredientes igualmente importantes para la puesta en escena.

En el grueso volumen de Aston se incluye la versión anotada de otra de las piezas más importante del repertorio *Noh* de todos los tiempos: *Takasago*, atribuida a Zeami Motokiyo (1363-1443). Una de las obras más líricas, imbuida por la tradición sintoísta y dotada de una gran ternura. Del mismo modo, en *A History of Japanese Literature* aparecía la condensación de *Tōsen*, una pieza rara, muy poco difundida, aun en Japón, debida a un dramaturgo menor: Toyama Matagorō Yoshihiro.

Sólo algunos capítulos después Aston se referirá al *Kabuki* y al *Bunraku*. Con bastantes conocimientos sobre sendas manifestaciones teatrales informa al lector de que uno de los dramaturgos nipones más importantes de todos los tiempos fue Monzaemon Chikamatsu (1653-1725), el denominado Shakespeare japonés. Sin embargo, no será ninguna de sus famosas *sewa-mono* las que sitúe como pieza cumbre de su creación dramática, sino un *jidai-mono*, *Kokusen'ya Kassen*, de 1715. Aunque, en efecto, fue muy popular cuando se compuso - ya que llegó a estar en cartelera más de dos años sin interrupción- luego cayó en un cierto olvido, no representándose a día de hoy más que algunas de sus escenas centrales.

Amigo de Aston, de Satow y de otros japonólogos de la época, y residente en Japón durante un largo periodo, fue Frederick Victor Dickins (1838-1915). Excelente conocedor de la cultura japonesa, cirujano, marino y luego administrador en la Universidad Imperial de Tokyo, de su copiosa correspondencia se desprende que, además, fue un atento testigo del momento histórico y social por el que transitaba Japón durante esas convulsas décadas de apertura a Occidente.

Su obra capital es *Primitive and Mediaeval Japanese Texts*⁷ (de 1906), obra cumbre y necesaria para la comprensión de la poesía clásica del Imperio del Sol Naciente. En ella, Dickins se revela como un tenaz teórico y un fino crítico de la literatura japonesa.

Más flexible y dispuesto a abordar las poéticas niponas que Aston, por ejemplo, no se deja llevar por el encanto de lo exótico o por vanos juicios chovinistas. Traductor y comentarista de poemas y poetas hasta entonces desconocidos por Occidente, en su libro está la traducción y los comentarios a una obra de *Noh*: *Takasago* (ya trabajada por Aston), amén de alusiones a otras conocidas piezas, como *Hagoromo*.

Un curioso testimonio, a mitad de camino entre la novela y la crónica periodística, es el que se recoge en el *Viaje al Japón*, de Rudyard Kipling (1865-1936). En sus páginas, escritas por un extranjero que asiste atónito al rotundo cambio de mentalidad y de convicciones sociales de una nación que acaba de descubrir, aún tienen cabida unos cuantos párrafos dedicados a una sesión de teatro *Kabuki*. Aunque, a decir verdad, esta forma escénica tampoco saldrá muy bien parada aquí.

Mordaz como pocos escritores que visitaron el Japón de finales de siglo XIX, dice a este respecto:

“[...] Y fuimos al teatro, a través del lodo y de la mucha lluvia. Dentro, la oscuridad era casi completa, porque el azul oscuro de los vestidos de los espectadores absorbía la escasa luz de las lámparas de queroseno. [...] El edificio era una delicada pieza de ebanistería, como todas las casas; el techo, el suelo, las vigas, las columnas, las arcadas y las particiones eran de madera pura y, en la sala, una de cada dos personas fumaban frágiles pipas y sacudían la ceniza cada dos minutos.

⁷ Que dedicó a Sir Ernest Satow, “G.C.M.G. Minister to China sometimes Minister To Japan”.

Entonces deseé huir; la muerte en un Auto de Fe no estaba incluida en el precio del viaje; pero no había escapatoria por la única y pequeña puerta donde vendían pescado seco en los entreactos. [...] El telón cayó, lo recogieron y se lo llevaron, y tres caballeros y una dama abrieron la danza con un diálogo que se desarrolló en tonos que iban desde el gorgoteo hasta susurros chillones. Si quieren saber cómo vestían, miren el abanico japonés que tengan más cerca.” (Kipling, 2004: 73-75).

Entre lo grotesco y la sátira, las observaciones de Kipling sobre el teatro japonés parecen casi uno más de los *Caprichos* de Goya. Calidoscópico espectador de la realidad escénica nipona, la deformar para conseguir la carcajada o la mueca de extrañeza del lector. Se muestra poco preocupado por comprender qué es lo que realmente ocurre sobre el escenario. Así, se queja de lo incomprensible del argumento, de la psicología de los personajes, etc., y poco o nada le interesa saber siquiera el título de la obra a la que asiste (aunque su visita a la *shibai*⁸ se hizo acompañada por quienes sí podían expresarse en japonés). Antes de concluir, aparece el acostumbrado parangón con Occidente, al equiparar ridículamente y con cierta sorna al actor japonés que tenía ante sí, “[...] con dos espadas, vestido de brocados negros y dorados [*qu*]e imitó el modo de andar de un oscuro actor llamado Henry Irving” (Kipling, 2004: 75); dicho sea de paso, divo e inspiración de otros actores en la escena inglesa de esos mismos años.

Los últimos lustros del siglo XIX y los primeros del XX son ricos en testimonios de occidentales en cuanto al teatro clásico japonés se refiere. Casi siempre se trata de breves crónicas o juicios aparecidos en periódicos y revistas de la época. Hay,

⁸ O edificio dedicado en exclusiva a las representaciones de teatro *Kabuki*. En sus orígenes significó también el espectáculo teatral popular, no el cortesano (*Noh*) o el religioso (*Kagura*).

incluso, un cierto interés literario hacia él, débil, pero mantenido por la intelectualidad. Sin duda, uno de los que manifiesta esta atención hacia el teatro japonés y hacia la cultura japonesa en general fue Ernest F. Fenollosa (1853-1908).

Invitado como profesor de economía política y filosofía en la prestigiosa Tokyo Teikoku Daigaku (Universidad Imperial de Tokyo), muy pronto se sintió fuertemente atraído por la cultura japonesa: la pintura, el grabado, la arquitectura, la etiqueta y, por supuesto, su teatro tradicional, especialmente el *Noh*. Al margen de sus importantes textos teóricos, que recogió y completó el poeta Ezra Pound, Fenollosa practicó *Noh* como actor amateur durante muchos años, como aprendiz de uno de los más importantes e influyentes maestros de finales del siglo XIX, Umewaka Minoru I (1828-1909).

A diferencia de escritores como Aston o Chamberlain, eminentemente teóricos, Fenollosa conocía bien el teatro *Noh* por dentro. Conocía la armonía que debe existir entre el coro, la orquesta y el actor; conocía la rigurosidad que exige el escenario, donde el actor (desde que aparece hasta que concluye su actuación) tiene marcados al milímetro sus pasos sobre él, al igual que los movimientos que debe realizar con sus brazos y piernas.

Este respeto es palpable, asimismo, en sus escritos que -como se mencionó anteriormente- están compuestos con la vívida emoción de quien conoce lo que está detrás de la palabra, de la *mera* crónica o de la traducción. Sobre este viejo arte informa Fenollosa:

“[...] For the last twenty years I have been studying the Noh, under the personal tuition of Umewaka Minoru and his sons, learning by actual practice the method of the singing and something of the acting; I have taken down from Umewaka's lips invaluable oral traditions of the stage as it was before 1868; and have prepared, with his assistance and

that of native scholars, translations of some fifty of the texts [...].” (Fenollosa, 1917: 106).

Los textos teóricos y las traducciones de quince obras de *Noh*, hechas por el binomio Fenollosa/Pound (y reunidas en *The Noh Theatre of Japan*), sirvieron nada menos que como fuente de inspiración para la renovación teatral irlandesa que planeaba el polifacético William B. Yeats (1865-1939) desde hacía algún tiempo.

En efecto, Pound trabajó como mecanógrafo y secretario personal del premio Nobel irlandés durante el otoño de 1913, cuando ya tenía en su poder los textos inéditos de Fenollosa. Fue entonces cuando Yeats descubrió el *Noh*, un teatro sublime, muy poético, en el que encajarían algunas de sus concepciones estéticas. Del mismo modo -y desde un punto de vista más práctico- Yeats vio en el *Noh* una forma de teatro que facilitaba, por su extrema sencillez, el poder representar muchas funciones en poco tiempo, ya que apenas si serían necesarios los cambios escenográficos, la utilería o una gran orquesta; y con esto, podría mostrar al auditorio las historias sacadas de la mitología o de la historia irlandesa, exponiendo y demostrando que la tradición de este país era bien distinta a la de Inglaterra.

No cabe duda de que el poeta irlandés supo reconocer desde el momento mismo en que entabló contacto con el *Noh* su valía y su potencial dramático. Y, si bien, las primeras obras de *Noh* “a la irlandesa” (especialmente en *At the Hawk’s Well*, de 1916) estaban imbuidas más por la estética que por la poética del *Noh*, se constata una mayor profundidad e influencias del *Noh* “puro” en obras más tardías, como *The Only Jealousy of Emer* y *Calvary*. Sobre la influencia que ejerció el *Noh* en su producción dramática nos dice:

“[...] With the help of the Japanese plays `translated by Ernest Fenollosa and finished by Ezra Pound’, I have invented a form of drama

distinguished, indirect, and symbolic, and having no need of mob or Press to pay its way- an aristocratic form [...].” (Yeats, 1916: 13).

No hay duda de que Yeats fue uno de los primeros escritores occidentales que comenzó a manejar el teatro *Noh* según sus necesidades personales. En Irlanda hay otro autor, Ulick O’Connor (1928-), que también ha compuesto varias piezas tomando como molde el *Noh*. Hasta el momento, tres han sido las obras salidas de la pluma del versátil autor irlandés: *The Grand Inquisitor*, *Submarine* y *Deirdre*, todas escritas en 1978 y reunidas bajo el nombre genérico de *Three Noh Plays* (1980).

Como relata el propio O’Connor en sus *Diarios*, sus obras de *Noh* son deudoras de las escritas por Yeats, y continuadoras, a la vez, de la senda que éstas marcaron: “My Noh plays were the first in English since Yeats wrote *The Only Jealousy of Emer* and *The Dreaming of the Bones* in 1919.” (O’Connor, 2001: 275).

Todas ellas fueron compuestas en verso, como las grandes piezas de *Noh*, todas con protagonistas tomados de la mitología y de la historia (reciente, en el caso de *Submarine*) gaélica y todas trabajadas para que la danza, la música y la palabra se expresasen al unísono sobre las tablas.

Quizá mejor que Yeats, O’Connor supo adaptar el *Noh* a la escena occidental (o la escena occidental al teatro *Noh*), ya que el dublinés resuelve a la perfección el asunto de la música, sin que rechinen las melodías o los instrumentos musicales japoneses en un marco irlandés (sabido es que Yeats tenía un oído nulo⁹). O’Connor ideó para la pequeña orquesta de sus obras un conjunto puramente céltico, formado por instrumentos como el *bodhrán* y el *tin whistle*.

⁹ De hecho, delegó esta tarea en quien se encargó también del telón de fondo, las máscaras y el vestuario: el ilustrador Edmund Dulac.

En el ámbito puramente textual, sus guiones no dejan de tener ese aire de marcialidad, casi épico, con el que están “adornadas” muchas piezas de Zeami o de Zenchiku. Así, no es de extrañar que los protagonistas de las obras de O'Connor sean los viejos semidioses de la tradición mitológica irlandesa o los héroes patriotas más inmediatos, como aquellos del *Easter Rising* de 1916.

Volviendo a los estudios críticos, fundamentales siguen siendo los textos legados por Arthur D. Waley (1889-1966). Formado en Cambridge University, en su juventud ayudó a Pound a pulir las traducciones de las obras *Noh* de Fenollosa que se recogen en el libro ya aludido *The Noh Theatre of Japan*.

Al igual que el profesor americano-catalán, también fue un buen aficionado al teatro clásico nipón, llegando a destacar en la práctica de las farsas *Kyōgen*, interludios cómicos breves que se representan entre dos obras de *Noh*.

Waley ha dejado un buen número de traducciones hechas desde el chino y el japonés original, ensayos sobre las piezas cumbres de sendas literaturas y, lo que quizá haya sido más importante, toda una generación de japonólogos que se han formado bajo las enseñanzas del viejo maestro.

Dentro de su amplísima producción, importante ha sido para la siguiente promoción de interesados por el teatro nipón la publicación de *The Nō Plays of Japan*, de 1921. Un libro en el que están anotadas y acompañadas por un aparato crítico las más representativas obras del repertorio del *Noh*.

Apartándonos del mundo angloparlante, y aunque fuese uno de los lectores de los títulos dedicados al teatro clásico nipón anteriormente citados, se encuentra el escritor y embajador de Francia en Japón entre 1921 a 1927, Paul Claudel (1868-1955).

A éste se le debe una de las frases más profundas de cuantas se han acuñado sobre el *Noh*: “Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le *No*, c'est quelqu'un qui arrive.” (Claudel, 1966: 1167).

Durante su etapa japonesa Claudel asistió en numerosas ocasiones al teatro, habló con sus artífices y se sintió intensamente atraído por el simbolismo y la profundidad de su estética minimalista. Todo esto fructificó en que su producción dramática a partir de 1922 estuviese “tocada” por la esencia del teatro cortesano nipón: en cuanto a la importancia de los sueños, como autopistas hacia el futuro o el pasado de los personajes; por la caracterización del protagonista con rasgos arquetípicos del *shite* del teatro *Noh*; o por los parlamentos en los que los interlocutores rememoran sus días de gloria con añoranza, como sucede en las *ashura-mono*, en donde los grandes guerreros de los clanes Taira o Minamoto recuerdan sus pasados tiempos de esplendor.

Durante esos mismo años, en los que Claudel trabajabas como legado diplomático en Japón, asimilando las poéticas de formas versales como el *tanka* o el *haiku* y la de géneros teatrales como el *Noh* y el *Kabuki*, se publicaron en Francia al menos dos libros dedicados a las formas clásicas del teatro japonés. Uno de ellos fue el compuesto por el religioso destinado en Extremo Oriente Noël Peri (1865-1922), titulado *Cinq Nō pieces*¹⁰, de 1921.

¹⁰ Peri había publicado ya por separados los diferentes textos dedicados al *Noh* de manera seminal, que más tarde conformarían su libro. Su cronología es la siguiente: 1909: “Études sur le drame lyrique japonais (nô)”, *BEFEO* 9, pp. 251-284, 707-738; 1913: “Le nô de Sotoba-Komachi”, “Le nô d'Ohara gokô”, “Le nô d'Aya no tsuzumi”, *BEFEO* 13-4, pp. 1-113; 1920: “Le nô de Mima”, “Le nô de Tamura”, “Le nô d'Eguchi”, “Le nô du kinuta”, “Le nô de Matsuyama-kagami”, *BEFEO* 20/1, pp. 1-110.

Complementadas con xilografías de Jean Buhot, a las traducciones de las cinco piezas se añadía una magnífica introducción, en la que se describía el escenario, los instrumentos musicales o las máscaras empleadas en el *Noh*.

El segundo libro se debió al orientalista Albert Maybon, quien en 1925 publicó en la editorial Henry Laurent su *Le Theatre Japonais*. Ciento cuarenta páginas acompañadas de numerosas ilustraciones que daban algo más de luz sobre los géneros dramáticos de Japón usando la lengua francesa. En su interior, otra frase lapidaria: “El *Noh* es un algebra espiritual”, que algunos han interpretado como el inefable destino del protagonista, para el que no cuentan sus anhelos personales.

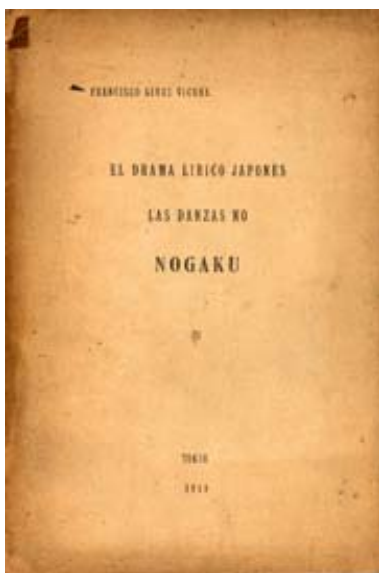


Fig. 2. *El drama lírico japonés. Las danzas No* de Francisco Rivas Vicuña.

Apenas unos pocos años antes, en 1919, se publicaba en Japón - mas en lengua castellana- el interesante libro del diplomático chileno Francisco Rivas Vicuña (1880-1943) *El drama lírico japonés. Las danzas No*. En dicho volumen se compilaban las

traducciones íntegras de cinco piezas del repertorio habitual del *Nō*: *La túnica de plumas*, *El río Sumida*, *Kanekiyo*, *Nakamitsu* y *La tumba de la doncella*¹¹ y se realizaba un estudio introductorio de este centenario arte.

Existe también un insólito libro de 1930, publicado en Madrid por Aguilar y titulado, simplemente, *Teatro japonés*. Sin recoger, sin embargo, obras de las formas clásicas, no deja de ser todo un adelantado en el panorama editorial español de la década de 1930. En el volumen se publicaron dos piezas de escritores desiguales. Uno de ellos es el conocido novelista Junichiro Tanizaki, precursor de la generación de novelistas como Yasunari Kawabata o Yukio Mishima, cuya aportación al volumen fue la obra *Amor*¹²; mientras que el segundo dramaturgo fue Kori Tarahiko, quien contribuía con *Yoshimoto*, ambientada en los días del Japón antiguo.

Muchos años después aparecerá otra monografía en castellano dedicada a las artes escénicas niponas. Esta vez se debió a la zaragozana Jenara Vicenta Arnal (1902-1960). Mujer singular para su tiempo, catedrática de instituto de Física y Química y autora de diversos artículos y estudios dedicados a su especialidad científica y a la educación.

Después de haber pasado una estancia de investigación en Basilea durante 1930, en 1947 recibió una pensión del CSIC para viajar a Japón y a otros países de Extremo Oriente en calidad de delegada de la Sección de Intercambios

¹¹ Todas ellas complementadas con una ilustración. Lo mismo que sucedía con otros libros editados en otros idiomas, como en las piezas traducidas por el japonólogo y religioso francés Noël Peri en su libro de 1925.

¹² Subtitulada en este libro como: “Drama del Japón contemporáneo en tres actos”.

Internacionales. Fruto de este viaje resultará su libro *Teatro y Danza en el Japón* (publicado en 1953), en donde Arnal realiza de manera accesible, pero muy rigurosa en todo momento, una cronología bastante completa de los géneros teatrales japoneses, acompañando los textos con varias fotografías en blanco y negro y con una bibliografía final en la que no incluye ni un solo trabajo redactado en castellano (aunque sí recoge los títulos de Aston, Beck o Fenollosa).

Yéndonos a otra parte del mundo, durante los convulsos años de la Segunda Guerra Mundial un occidental enamorado de la cultura japonesa llegó al país asiático para estudiar en la Universidad de Hosei, en Tokyo; se trataba de Faubion Bowers (1917-1999). Después de la rendición de Japón en 1945, Bowers pasó a trabajar como intérprete del propio general McArthur, residiendo en la Embajada de los EE.UU. Entre otras tareas, él fue quien sirvió como traductor entre el general americano y el emperador Hirohito durante la firma del tratado de paz.

Al margen de sus ocupaciones como intérprete, en 1952 publicó un libro cuyos contenidos siguen estando vigentes a día de hoy: *Japanese Theatre*, que mereció los elogios del novelista y especialista en *ukiyo-e* James E. Michener. Bowers es conocido en Japón como “el hombre que salvo el *Kabuki*”. Esto se debe a que se opuso firmemente a que se suprimiesen las funciones de dicho espectáculo, ya que los censores estadounidenses consideraban que promovía los viejos valores feudales, muy peligrosos a la hora de mantener la estabilidad del país que ahora controlaban. Para la posteridad ha quedado su frase: “*Kabuki is not only Japanese culture but world culture and must be preserved for the future*”. Bajo esa premisa organizó una exitosa representación en los EE.UU. de la que tal vez sea la obra *Kabuki* más famosa de todos los tiempos:

Kanadehon Chūshingura,¹³ que ejecutaron los actores más reconocidos del momento y que mereció el sincero aplauso de un público no japonés.

Ya en la década de 1950 florecerán los trabajos de otra de las grandes cimas de la japonología en los EE.UU.: Donald Keene (1922-). Formado en las universidades de Columbia, Harvard o Cambridge, muy pronto se interesó por el teatro clásico nipón. Así, en 1951 publicó su versión de una de las piezas históricas (*jidai-mono*) de Monzaemon Chikamatsu: *The Battles of Coxinga: Chikamatsu's Puppet Play, Its Background and Importance*.

Diez años después (y luego de haber rubricado varios trabajos sobre literatura y cultura japonesa) daría a la imprenta *The Major Plays of Chikamatsu*, donde se reunían anotadas y prologadas las piezas más representativas del denominado Shakespeare nipón. Y en ese mismo año se editaba *Four Mayor Plays of Chikamatsu*, en donde se imprimieron, impecablemente presentadas, anotadas y acompañadas de una amplia bibliografía, *Sonezaki Shinjū* (*Los amantes suicidas de Sonezaki*), *Kokusenya Kassen* (*Las batallas de Coxinga*), *Nebiki no Kadomatsu* (*El pino arrancado*) y *Shinjū Ten no Amijima* (*Los amantes suicidas de Amijima*).

Los textos de Keene se han ocupado de no mostrar aislada la producción teatral de Chikamatsu. Ha investigado las fuentes, el momento histórico o el papel de la mujer o el mundo de la prostitución en sus piezas, otorgando al lector un marco en el que se circunscribe el dramaturgo y sus obras.

¹³ Escrita originalmente para *Bunraku* por los dramaturgos Takeda Izumo (1691–1756), Miyoshi Shōraku (c.1696–1772) y Namiki Senryū (1695–c.1751), y estrenada en 1748 en el *Takemoto-za* de Osaka.

Largamente se ha ocupado también de este afamado autor Jaime Fernández S.J., profesor en Sophia University de Tokyo, quien abordó en su tesis doctoral el tema del honor en Chikamatsu y en Lope de Vega¹⁴, titulada *Filosofía del honor en el pueblo según los teatros de Lope de Vega y Monzaemon Chikamatsu*.

Siguiendo con la producción de Fernández, a una excelente traducción desde el original japonés, publicada en Trotta, de *Los amantes suicidas de Amijima*, debemos añadir varios artículos, como: “Bunraku. El teatro de muñecos de Japón”, o el reciente “Enajenación frente a honor-virtud: *Los amantes suicidas de Amijima*”.

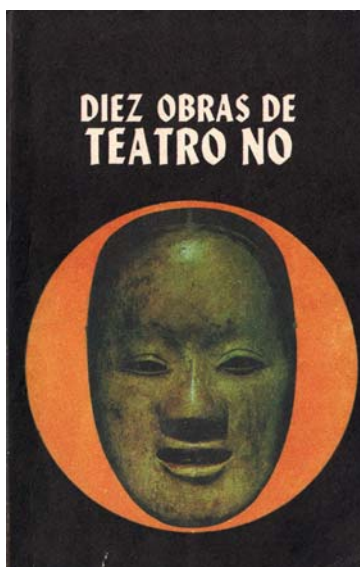


Fig. 3. *Diez obras de teatro No*, con introducción del orientalista, traductor y político cubano Gabriel Calaforra.

¹⁴ Defendida el cuatro de abril de 1984 en la Universidad Complutense de Madrid.

Jaime Fernández proporciona una imagen más cercana del teatro de Chikamatsu (muchas veces tildado de oscuro o de difícil interpretación), preocupándose, no sólo de hacer accesible al lector una de sus piezas maestras, sino también de “decodificar” su poética y la del arte entero del viejo Bunraku, con ensayos como *Concepción dramática de Monzaemon Chikamatsu: recuerdos de Naniwa*, hasta el momento la única traducción al español de una preceptiva teatral de Bunraku, que apareció publicada en el Colegio de México en 1984.

Ese mismo año aparecía en La Habana un libro dedicado por completo al teatro *Noh: Diez obras de teatro No*, con una introducción del orientalista, traductor y político cubano Gabriel Calaforra, en la que compara en el teatro nipón con el grecolatino -algo que ya hizo el mismo Fenollosa en su ensayo *On Noh*.¹⁵ En su interior se encuentra¹⁶ *Matsukaze, Kayoi Komachi* (*Komachi y las cien noches*), *Sekidera Komachi* (*Komachi en Sekidera*), *Hanjo* (*La dama Han*), *Nonomiya* (*El Santuario de los Campos*), *Kanawa* (*La corona de hierro*), *Yokihi, Dojoji, Seiobo* (*La Reina Madre del Oeste*) y *Torioi-bune* (*La barca espantapájaros*)¹⁷. Como colofón, el libro incluye un epílogo de Donald Keene, en el que se desgranar aspectos relativos al espacio interior del *Noh*.

Sin haber practicado *Noh* ni haber leído libros al respecto, aunque pudo asisitir a alguna función en su Buenos Aires natal, son también interesantes los comentarios del argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), invitado a Japón en 1979 por la

¹⁵ Texto incluido en el libro *The Noh Theatre of Japan*.

¹⁶ Traslado aquí, tal cual, la grafía que aparece en el libro.

¹⁷ Si bien, no son éstas traducciones originales hechas desde el japonés, sino las versiones castellanas de las obras en inglés hechas por Donald Keene y su equipo, en el que se encontraban, entre otros, un joven Royall Tyler.

Japan Foundation. Su cometido allí fue conocer y disfrutar de diferentes aspectos de la cultura japonesa: templos, jardines, ceremonia del té y, claro está, no pudo faltar el teatro clásico.

El día 10 de noviembre Borges fue al populoso *Kabuki-za* de Tokyo, aunque no dejó observación alguna, hasta ahora conocida, sobre este espectáculo. Sin embargo, si que hay testimonios cuando asistió junto a María Kodama y al profesor Kishi al *Kanze Kaikan* de Kyoto. Allí se representó *Semimaru*, de Zeami Motokiyo. La obra cuenta la historia del príncipe ciego que da nombre al texto, el cual es expulsado de la corte por su propio padre, por lo que se ve obligado a vagar por los campos declamando su triste historia. Toda una atmosfera mágica que haría exclamar al autor de *El Aleph*: “Tienen voces extraordinarias: son como de viento”. (Gasió, 1988:136).

Es María Kodama la que recoge en su diario de viaje las impresiones del escritor argentino. Unas páginas que hablan del público que asiste a la función, de los actores, del escenario: “La sala no ofrece el aspecto de una sala occidental. Flota en ella un recogimiento religioso. Se debe quizá a que los espectadores siguen en los libros, como en la misa, los textos que recitan los actores.” (Gasió, 1988: 136).

A partir de la producción bibliográfica realizada desde finales de los años ochenta del siglo pasado, se constata que desde entonces, los libros, los artículos, los congresos y las conferencias dedicadas al teatro clásico japonés no han hecho más que multiplicarse por todo el planeta. Casi para concluir ya este trabajo mencionaremos, si ser exhaustivos, los nombres y algunas de las obras más recientes de investigadores dedicados a los tres géneros clásicos por antonomasia: *Kabuki*, *Bunraku* y *Noh*.

Si hay un investigador que no ha parado de publicar sobre *Kabuki* en las últimas décadas, es Samuel L. Leiter. Profesor

emérito de teatro en el Brooklyn College, son incontables sus artículos y libros, destacando *New Kabuki Encyclopedia*, en la que se recogen centenares de vocablos relacionados con dicho espectáculo. Lo propio ha hecho Royall Tyler con el *Noh*. Discípulo de Donald Keene y profesor durante diez años en la Australian National University, ha consagrado buena parte de su carrera a la traducción y la difusión del *Noh* en Occidente. En sus *Twenty Plays of the No Theatre* (firmadas junto Keene) ha plasmado gran parte de sus conocimientos y sus opiniones sobre dicho teatro. Además, sus trabajos le han valido una reputada consideración y galardones como la Orden del Sol Naciente, que le fue otorgada en 2008.

En cuanto al *Bunraku*, tal vez continúa siendo la manifestación teatral menos estudiada en Occidente en comparación con el *Noh* o el *Kabuki*. El Teatro Nacional de Osaka hace frente a la escasez de estudios con la publicación de un periódico¹⁸ en el que se incluyen breves artículos sobre su historia y evolución. En Occidente, Barbara C. Adachi se ocupó en diferentes libros de mostrar los entresijos del teatro tradicional de títeres japonés, incluyendo abundante material fotográfico en cada una de sus monografías.

Entre los títulos en castellano que versan sobre teatro clásico japonés cabe destacar *La literatura japonesa* de Antonio Cabezas, obra de referencia para muchos jóvenes japonólogos. Allí se incluye un amplio capítulo dedicado al *Noh*, que sirve para introducir al neófito en este profundo espectáculo. Escrito en un tono popular, rondando casi lo oral, ha dejado frases como: “Poco o nada sabe el español sobre el género de teatro japonés llamado *Nō*, pero leyendo algunas de las explicaciones

¹⁸ Si bien, en cada número sólo se incluye, hasta el momento, un artículo en inglés, el resto está completamente redactado en japonés.

que corren por el mundo acabará entendiendo menos que al principio. Y es que hablar de *Nō* implica meterse en teologías.” (Cabezas, 1990: 81). U otras cargada con una esclarecedora profundidad: “el *Nō* es el teatro del purgatorio budista.” (Cabezas, 1990: 82).

Avanzando en el tiempo, de 1999 es otra de las obras claves del *Noh* en castellano: *Fūshikaden. Tratado sobre la práctica del teatro Nō y Cuatro dramas Nō*, debida a los profesores Javier Rubiera e Hidehito Higashitani. Otra obra sobresaliente es *9 piezas de teatro Nō*, de Kayoko Takagi y Clara Janés, de un acabado impecable y con un aparato crítico que complementa los textos clásicos que allí se reúnen¹⁹.

Y, en 2011 la revista asturiana de teatro *La Ratonera* bajo la coordinación de Fernando Cid Lucas ha publicado un número monográfico dedicado al teatro japonés, con aportaciones de especialistas de todo el mundo que incluye artículos y traducciones de obras teatrales. Al igual que ya hicieran en su día revistas como *ADE* o *Cuadernos El Público*, *La Ratonera* constituye un volumen en el que desfilan todos los géneros del teatro clásico japonés, pero dándose la mano con manifestaciones escénicas más modernas, como el *Shingeki* o el *Butoh*.

Coda: logros y perspectivas

No cabe duda de que la cultura japonesa está muy de moda en Occidente. Muchas son las asociaciones culturales, los congresos

¹⁹ Aunque no sea un estudio dedicado por completo al teatro clásico japonés, en la muy recomendable *Claves y textos de la literatura japonesa* el profesor Carlos Rubio de la Llave dedica sendos capítulos al *Noh*, al *Kabuki* y al *Bunraku*, incluyendo la traducción de *Atsumori* y *Hanjo* y el tercer acto de la obra *Bunraku Los suicidas de la víspera de Kōshin*.

o las conferencias dedicadas a Japón que dan fe de este fenómeno. En lo tocante al teatro japonés como espectáculo, entidades como las diferentes *Embajadas del Japón*, diseminadas en el mundo, o las sedes de la *Japan Foundation*, se están encargando de que las compañías profesionales niponas salgan de sus fronteras y puedan representar alrededor del globo. En varios países de Europa y en los EE.UU. el ánimo y la acogida siempre han sido favorables y la profesionalidad reconocida. El teatro es un puente óptimo para el mutuo entendimiento entre Oriente y Occidente.

Falta por mencionar muchas más cosas que superan el objetivo de esta contribución, pero es necesario no olvidar el reciente libro publicado por Satori de Javier Vives *El teatro japonés*, o los artículos seminales de Alfonso Falero o Mariló Rodríguez del Alisal; las tesis doctorales que actualmente están en curso de elaboración en universidades como la Carlos III o la Universidad de Granada; la teorización de las influencias del teatro nipón en la Bellas Artes, que tratan Elena Barlés, David Almazán y su equipo de investigadores, o las lecciones de estética aplicadas al *Noh* o al *Kabuki* impartidas por Federico Lanzaco, etc. Y esto es sólo en lo referente a España. Más, mucho más se mueve por el mundo, tanto que lo nuevo, una vez sistematizado por escrito, ya sería viejo. Esperemos, que todo siga la pronosticada línea ascendente.

Bibliografía

- Adachi, Barbara C. (1985) *Backstage at Bunraku: A Behind-The-Scenes Look at Japan's Traditional Puppet Theatre*. Tokyo: Weatherhill.
- Aston, William G. (1898) *A History of Japanese Literature*. London: William Heinemann.
- Bowers, Faubion (1952) *Japanese Theatre*. New York: Hermitage House.

- Cabezas, Antonio (1990) *La literatura japonesa*. Madrid: Hiperión.
- Carbajo García, Alfonso (2010) *El Japón que yo he vivido*. Madrid: Visión Libros.
- Chamberlain, Basil H. (2007) *Things Japanese*. San Diego: Stone Bridge Classics.
- Chang, Richard (1969) "General Grant's 1879 Visit to Japan". *Monumenta Nipponica*, 24 (4), pp. 373-392.
- Cid Lucas, Fernando (2009) "Japón en Yeats y Yeats en Japón: sobre *At The Hawk's Well* y *Takahime*. Un camino florido de ida y vuelta". *ES*, 30, pp. 23-37.
- Cid Lucas, Fernando (2009) "Ulick O'Connor y sus piezas de teatro *Nō* a la irlandesa: Zeami danza en el Burke", *Ñaque*, 59, pp. 22-25.
- Claudél, Paul (1966) "No". *Oeuvres en prose*. Paris: Gallimard.
- Fenollosa, Ernest y Pound, Ezra (1917) *The Noh Theatre of Japan*. New York: A. A. Knopf.
- Fernández, Jaime (1984) *Culturas de España y Japón. Semejanzas y diferencias*. Tokyo: Manantial.
- Fróis, Luis (2003) *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de costumbres entre los europeos y japoneses (1585)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gasió, Guillermo (1988) *Borges en Japón*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Gillespie, John K. (1983) "The Impact of Noh on Paul Claudel's Style of Playwriting". *Aporia: Revision, Representation and Intertextual Theatre*, 35 (1), pp 58-73.
- Halford, Aubrey S. y Halford, Giovanna (1983) *The Kabuki Handbook*. Tokyo: Tuttle.
- Hayashiya, Eikichi (1984) *Génesis del teatro clásico japonés: el noh, el kyogen y el kabuki*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Higashitani, Hidehito (2009) "La venganza en el teatro japonés y los leales vasallos de Akō". *Revista de Occidente*, 334, pp. 69-87.
- Javier, Francisco (1953) *Cartas y escrito de San Francisco Javier*. Madrid: Ed. Católicas.
- Keene, Donald (1969) *The Japanese Discovery of Europe, 1720-1830*. Stanford: Stanford University Press.
- Keene, Donald y Tyler, Royall (1970) *Twenty Plays of the No Theatre*. New York: Columbia University Press.
- Kipling, Rudyard (2004) *Viaje al Japón*. Madrid: Folio.
- Lanzaco Salafranca, Federico (2003) *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum.
- Mishima, Yukio (1983) *Seis piezas Nō*. Barcelona: Seix Barral.
- O'Connor, Ulick (1980) *Three Noh Plays*. Dublin: Wolfhound Press.
- O'Connor, Ulick (2001) *Diaries 1970-1981*. London: John Murray.
- O'Neill, Charles E., y Domínguez, Joaquín María (2001) *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús (vol.III)*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Rubio de la Llave, Carlos (2007) *Claves y textos de la literatura japonesa*. Madrid: Cátedra.
- Sakai, Kazuya (1968) *Introducción al Nō, teatro clásico japonés*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- VV.AA. (1984) *Diez obras de teatro No*. La Habana: Arte y Literatura.
- Yeats, W. B., (1916) *Certain Noble Plays of Japan*. Dundrum: The Cuala Press.